

Loki de Disney: rara avis

María Sara Müller¹

Resumen

Las series televisivas de Disney están viviendo un momento excepcional. Este artículo propone algunas líneas de reflexión sobre Loki (Herron, 2021), su último estreno, producida por Marvel Studios. La incluimos dentro del universo de series televisivas, con la salvedad de que en Argentina se emite –hasta el momento- por la plataforma Disney Plus, donde su descarga paga permite verla cuando el suscriptor lo desee.

Este texto apunta a poner en valor a la televisión y las transformaciones culturales a las que nos arroja Loki como emergente transmediático. Focalizaremos en las competencias necesarias que nos exige como espectadores y será excusa para visitar géneros cinematográficos y televisivos –sin dejar de lado el anclaje obligado en la narrativa seriada-.

Palabras clave: televisión, cultura, transmedia, narrativa, espectadores.

Abstract

Disney's television series are experiencing an exceptional moment. This article proposes some lines of reflection on Loki (Herron, 2021), its latest release, produced by Marvel

¹ Docente titular de la Universidad de Belgrano de la carrera Producción y Dirección de TV, Cine y Radio. Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magíster y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Diplomada en Educación Permanente de Jóvenes y Adultos (UMET-2019) y en Entornos Virtuales de Enseñanza (UB-2021). Docente de la Universidad de Palermo y del CENS 69. Directora del CENS 26 (secundario para adultos dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad).

Studios. We include it within the universe of television series, with the exception that in Argentina it is broadcast -so far- by the Disney Plus platform, where its paid download allows to see it whenever the subscriber wishes. This text aims to value television and the cultural transformations to which Loki throws us as an emerging transmedia product. We will focus on the necessary skills that it demands us as viewers and will be an excuse to revisit film and television genres – without neglecting the obligatory anchorage in the serial narrative.

Keywords: television, culture, transmedia, narrative, viewers.

Introducción

“Más allá de su naturaleza de dispositivos tecnológicos, los medios de comunicación participan de su condición cultural y sienten en sí mismos los movimientos de un juego que concierne a toda la vida social” (Rey, 1998 citado por Martín-Barbero, 2001, p.35).

Para Casseti y di Chio (1999) observar los productos de la televisión implica examinar su contenido y sus formas expresivas a partir del contexto sociocultural que los circunda. “Un texto, incluido un programa televisivo, no es tan sólo una construcción lingüística, caracterizada por una arquitectura y un funcionamiento internos, sino también un evento que se produce en un tiempo y en un espacio determinados” (p.294). En su carácter de texto, los productos televisivos *per se* albergan un tejido histórico, social, geográfico y cultural.

Una segunda idea interesante de los autores antes mencionados, es que “un texto, incluida una transmisión televisiva, no es un dispositivo que guarde para sí, y luego entregue a su destinatario, un sentido definido y realizado” (ibíd. p.295). Comprendemos así, que se trata de propuestas que si bien revelan intenciones, se ofrecen a ser

interpretadas y será el destinatario quien “negocie el sentido” desde los diferentes actos de recepción (Cassetti y di Chio, 1999).

Lo dicho hasta aquí, tiraría por la borda aquellas “acusaciones” que según Eco (2004 [1965]) ha sufrido la televisión como parte de los medios masivos: “Los *mass media* se dirigen a un público heterogéneo [...] evitando las soluciones originales” (p.68 cursivas del original) o que “los *mass media* se dirigen a un público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado [y] no puede manifestar exigencia ante la cultura de masas” (ibíd. cursivas del original), entre otras.

Eco (2004 [1965]) en su diseño de defensa, subraya que las críticas hacen referencia a una problemática mal planteada y agrega que “no es cierto que los *mass media* sean conservadores desde el punto de vista del estilo y la cultura. Como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes han introducido nuevos modos de hablar, nuevos giros y esquemas perceptivos [nuevas gramáticas]” (p.73-74 cursivas del original). Es decir, los productos televisivos pueden -tienen las herramientas para- propiciar transformaciones culturales.

Un último eje apunta a los contenidos transmedia en relación directa con las formas de consumo que, advertimos, coadyuvan a este abanico de transformaciones que queremos explicitar. Nuevos tipos de relatos se despliegan a través de diversos medios y dispositivos, exigiendo a los espectadores un rol activo en su proceso de expansión. Si bien es verdad que se han estado contando historias a través de múltiples escenarios desde hace rato, por ejemplo, una película exitosa se transformaba en serie de televisión, dibujitos animados, videojuegos, muñecos articulados y figuritas para completar un álbum, la diferencia crucial entre aquella que conocíamos centrada en la producción y esta nueva que se nos presenta, es que crea una sinergia en el contenido. Los espectadores están ahora en el centro de la definición, porque serán ellos los encargados de ir recolectando “momentos”, esas “gotitas” (Pratten, 2015) que irán conformando la “gran corriente” del

relato completo. Un novedoso enfoque, una experiencia emocional y participativa para la audiencia.

A partir de esta introducción, dimensionaremos aquellos “interrogantes” a los que nos enfrenta Loki (Herron, 2021), el último estreno de Disney producida por Marvel Studios, para tratar de revisitarla desde una mirada despojada de convenciones -porque la serie así lo exige-, y reflexionaremos acerca de cómo propicia una apertura hacia nueva arena de infinitas posibilidades. La categorizamos como serie televisiva, aunque en Argentina se emite, hasta el momento, por la plataforma Disney Plus donde su descarga paga permite verla cuando el suscriptor lo desee (tipo de visualización por streaming). A lo mejor, más adelante, será posible de desembarcar en canales de cable o de aire.

Desarrollo

La pregunta sobre la estructura narrativa

“La televisión, mucho más que los medios anteriores, funciona según un modelo industrial y adopta como estrategia productiva las mismas prerrogativas de la producción en serie que ya estaban vigentes en otras esferas industriales, sobre todo la industria automovilística” (Machado, 2000, p.4).

Vilches (1984) define la serialización como conjunto de secuencias sintagmáticas basadas en una alternancia desigual: cada episodio/capítulo repite un conjunto de elementos ya conocidos que forman parte del repertorio del receptor, al mismo tiempo que introduce algunas variantes o incluso elementos nuevos pero siguiendo una estructura parecida de acciones. Las regularidades pueden implicar:

Una situación inicial (asalto a un banco), el alejamiento (la fuga),
la prohibición (de dejarse ver), la investigación (de la policía), la

trampa (tendida por la policía o el traidor), la infracción de la prohibición (aparecer en público), el daño provocado, la reparación del daño (recuperación del dinero), castigo del antagonista (la cárcel), final feliz (para el banquero) o vuelta a la situación inicial (los asaltantes se escapan y vuelven a asaltar el banco). (Vilches, 1984, p.60)

Así se reproducen estereotipos, prototipos, patrones simples y otros no tanto, que pueden adaptarse a los modelos de Propp, Vogler y Campbell. Gordillo (1999) resume los principales rasgos que definen las particularidades narrativas de la televisión: a) Acortamiento y condensación de las historias para propiciar su eficacia e impacto sobre los destinatarios. b) Tendencia a demorar los desenlaces y dejarlos sin clausura (pensamos particularmente en los finales de capítulo y en el final de esta primera temporada de la serie que nos ocupa). Dicho de otro modo, se desintegra la unidad audiovisual de la ficción, ya que el discurso televisivo subordina la lógica de la narración clásica a un cambio de soporte y a un canal de materialización que determina segmentos. c) Fabricación de intergéneros o géneros híbridos sin consolidar. -Sobre el problema de géneros nos ocuparemos en un apartado más abajo-.

Entonces, la obligación de fragmentación termina por establecer una estrategia narrativa. “La televisión descubrió las ventajas de las narraciones en serie, [y] el propio medio televisivo condiciona lo episódico de los programas, por formato, tiempo, continuidad, etc. La fragmentación es fácilmente identificable” (Gordillo, 1999, p.14-15).

También existen razones intrínsecas al medio que condicionan a la televisión a una forma de producción seriada: la recepción de la televisión se da, en general, en ambientes domésticos iluminados, espacios hogareños que desvían la atención del espectador. “Esto significa que la actitud del espectador con respecto al enunciado televisivo suele ser

dispersa y distraída” (Machado, 2000, p.7). Esta restricción impacta forzosamente sobre la forma expresiva cuando cada capítulo carece de final y la trama continúa en el siguiente, se hace ineludible ofrecer un resumen de acciones pasadas.

Sin embargo, lo repetitivo y serial no debería contraponerse a lo original y artístico, “la producción seriada de televisión nos permite pensar en una cosa viva, una especie de estética de la repetición, que se basa en la dinámica que brota de la relación entre los elementos variables e invariables” (Calabrese, 1987 citado por Machado, 2000, p.10).

En su modalidad productiva más banal, los patrones narrativos acostumbran a ser rígidos e inmutables, con poco espacio para la improvisación, la variación o el desvío de la norma. Pero bajo condiciones de producción más privilegiadas, es posible encontrar estructuras seriadas realmente interesantes, en las que la repetición se vuelve una especie de música minimalista: la condición inaugural de una nueva dramaturgia. (Machado, 2000, p.9)

Encontramos en Loki un entrelazamiento de situaciones paralelas que genera una complicada trama de acontecimientos. El grado de complejidad de las diferentes intrigas se puede medir por el modo de caracterización de los personajes: “los que viven bien integrados y aquellos que rompen con las normas. [...] Estar de un lado o del otro es apenas una cuestión de tiempo y circunstancia” (Machado, 2000, p.17). Como en muchas otras series, Loki, en su disposición teleológica puede sintetizarse en uno (o más) conflicto(s) básico(s) que establecen al principio un desequilibrio estructural y toda la evolución posterior consiste en las tentativas por restablecer el equilibrio perdido como explicaba Vilches (1984). En el caso específico de su forma narrativa, responde a la

estructura de representación discontinua y fragmentada, propia del sintagma televisivo (Machado 2000).

Asimismo, nos interesa un comentario marginal sobre el tiempo y el espacio. Cuando vemos una serie o una película “el espectador se somete a una forma temporal programada” (Bordwell, 1996, p.74). El orden, la frecuencia y la duración de la presentación de las acciones que empujan la historia hacia adelante están absolutamente controlados. “Una laguna se cubrirá solo cuando el argumento lo quiera así [...] Muchos procesos de narración dependen de la manipulación del tiempo” (ibíd.). Esta “programación” influirá en la experiencia del espectador.

En las series televisivas, que llamaremos clásicas, los recursos y procedimientos en cuanto a la construcción del tiempo y los espacio de la acción se basaban en aquellos del cine, también clásico: Hollywood entre los años 30’s y mediados de los 50’s, más que en las fórmulas del cine contemporánea a su época (Carlón, 2016). Enumeramos solamente algunas famosas series con la seguridad de que todos las recordamos: Columbo (1971); Kung Fu (1972); Las calles de San Francisco (1972); Kojak (1973); El hombre nuclear (1973); Starsky y Hutch (1975); SWAT (1975); La mujer maravilla (1975); Los Ángeles de Charlie (1976); Brigada A (1983); Moonlighting (1985); División Miami (1984).

Su sintagmática “era clásica, y los relatos eran principalmente *cronológicos*” (Carlón, 2016, p.59 cursivas del original). Las variaciones temporales como flashbacks eran difíciles de encontrar, tal vez y solamente, si se trataba de algún recuerdo de los personajes. La temporalidad en estas series estaba restringida, “pocas veces decían: ‘Esto sucede mientras sucede esto otro’ [...] Y, mucho menos: ‘Esto sucede ahora, y esta otra secuencia también sucede, pero tendrás que esperar para saber cuándo’” (Carlón, 2016, p.61). La base estaba en lo consecutivo.

Los sucesos de Loki -temporada 1- forman parte de un momento en el tiempo que la exceden por completo. Se ubican luego de The Avengers (Whedon, 2012) pero antes de

Thor: Ragnarok (Waititi, 2017) y Avengers: Endgame (A. y J. Russo, 2019). Un tiempo que pertenece a una narración más enmarañada que conforma el Universo Marvel.

Con respecto a los estatutos espaciales, en las series clásicas, los personajes desarrollaban sus acciones en un mundo inequívoco y único. Según estas convenciones, también clásicas, todo –o casi todo- se desarrollaba “en un mundo que brindaba las seguridades de la vigilia” (Carlón, 2016, p.59). Es decir, otros estados como el de los sueños, universos paralelos, la vida más allá de la muerte no existían.

Si bien Loki utiliza pocas rupturas formales, las desviaciones en la corriente del tiempo es la clave de su diegética. En este sentido, termina por dar “una vuelta de tuerca” que transforma lo conocido con respecto al espacio. Una decisión o un suceso, a veces intencionado otras fortuito, altera la línea temporal, bifurcándola. Aparecen multiuniversos, a los cuales los protagonistas pueden trasladarse y a su vez, estas alteraciones originan personajes denominados “variantes”. Si bien mantienen una matriz unificadora, despliegan características propias, son capaces de confrontarse con ellos mismos –por proceder de diferente(s) espacio(s)-tiempo(s)-, algunos serán aliados otros antagonistas.

El método al que se apela gira en torno a identificar un formato y un ritmo que favorece al argumento, una estructura capitular con ganchos (cliffhangers) o hitos subrayados. Algo que compense una narración dilatada y pensada para el largo plazo. “La riqueza de la serialización televisiva reside, en hacer de los procesos de fragmentación y confusión narrativa, una búsqueda de modelos de organización que sean no solo más complejos, sino también menos previsibles” (Machado, 2000, p 20).

La pregunta sobre el género

“Una de las características de la neotelevisión es la indistinción de los géneros como clásicamente fueron concebidos, además de la hibridación [...] de formatos: el humor, el

drama, el suspenso, la información, la intriga conviven en programas de distinto tipo” (Farré, 2001, p.205). En este sentido, es Eco (1986) quien al definir los advenimientos de la Neo TV declara que estamos ante programas que mezclan de modo indisoluble aspectos tanto de géneros propios de la ficción como de la información, incluso estructuras contenedoras que alojan convenciones existentes anteriores.

El género implica un conjunto de textos relativamente estables, con diferencias sistemáticas entre sí que poseen ciertos rasgos comunes (temáticos, retóricos y enunciativos) que los definen y nos permiten reconocerlos y clasificarlos, ya que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad (Steimberg, 1998). Para el espectador, los géneros son ordenadores, configuradores de una memoria de su gusto. Su conocimiento de los géneros (casi siempre ignorado por él mismo) le otorga cierta seguridad para conseguir goce (Traversa, 1984).

Las expectativas culturales que guardamos acerca de un género conforman un pacto de lectura o interpretación, y en base a él “un televidente espera que ciertos acontecimientos y personajes estén presentes (y otros ausentes)” (Fuenzalida, 2002, p.57).

Loki presenta un problema sobre la designación de categorías genéricas y obliga a la reflexión teórica. Si bien proviene del fantástico, su apertura es propia de la ciencia ficción y al avanzar los capítulos comienza a presentar visos de cine negro. Antes, teníamos algunas cosas claras: si aparecía un viaje en diligencia se trataba de un western, si los personajes se ponían a cantar repentinamente era un musical, si volaban pastelazos era un slaptick, si había como escenario una casa embrujada estábamos ante una película o la serie de terror. Lo propiamente innovador es la apelación deliberada a la hibridación que propone Loki, y “a la conciencia del espectador sobre ese conocimiento de géneros o grupos genéricos y al placer que esta percepción puede ocasionarle” (Bermúdez, 2009, p.82). Evidentemente la serie formula “un trabajo sobre géneros ya existentes (hibridación o incorporación de una nueva perspectiva) que solamente es permitido por la capacidad

del macrodiscurso televisivo de integrar en su interior la convivencia de una multitud de géneros (González Requena, 1995, p.37) sin afectar las líneas narrativas.

Loki no será el primer ejemplo de este revoltijo en televisión, tanto Baker (1999) como Machado (2000) mencionan *Twin Peaks* (Lynch, 1990) como antecedente “donde se mezclaban las convenciones de las series de policías, de la ciencia ficción y de la telenovela” (Baker, 1999, p.104).

Seguramente hay una ganancia en términos narrativos y un lazo directo con la forma de recepción: el streaming. Aunque Loki ha mantenido sus estrenos semanales, luego de su publicación completa, seguramente se prestará al binge-watching (consumir una serie de forma continuada) y si mantuviera una estructura genérica previsible no estaría explotando la avidez de los glotones fanáticos de las maratones. “Sigue existiendo la necesidad de que el espectador no se vaya, incubar en él una adicción que le obligue a ver otro capítulo más” (Izquierdo, 2016).

La pregunta sobre las competencias del espectador

“La verdad es que la imagen no es lo único que ha cambiado. Lo que ha cambiado, más exactamente, son las condiciones de circulación entre lo imaginario individual [...], lo imaginario colectivo [...], y la ficción” (Augé, 1998 citado por Martín-Barbero, 2001, p.55).

Al asumirse como nueva experiencia cultural (en cuanto al tipo de relato que solo se completa transmedialmente) Loki termina siendo alfabetizadora en expresiones, destrezas y escrituras audiovisuales que conforman la específica complejidad cultural contemporánea (Martín-Barbero, 2001). En este sentido, los estudios transmediáticos nos plantean el establecimiento de textos –como Loki- que asentándose en diferentes medios, lenguajes y plataformas tienen una enorme capacidad para dar origen a otros relatos y

donde cada nuevo aporte textual realiza “una contribución específica y valiosa a la totalidad” (Jenkins, 2008, citado por Carlón, 2016, p.55).

El lugar de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para espesarse, densificarse y convertirse en estructural: la tecnología remite hoy no a unos aparatos, sino a nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras. (Martin-Barbero, 2001, p.59)

Otro parámetro sugestivo, es que para los sujetos sociales “los textos de los medios, incluidos los programas televisivos, se prestan a diferentes usos, [...] favorecen o bloquean las interacciones personales” (Cassetti y di Chio, 1999, p 297). Y aquí volvemos a la premisa mencionada anteriormente donde será el espectador el que negocie el sentido de la serie confrontándolo con lo que sabe, piensa y cree (Cassetti y di Chio, 1999).

Sabemos que el texto no impone un límite a las interpretaciones, pero sí se presta a interpretaciones preferentes (Farré, 1999). Hay un modelo de espectador que se construye, o desde otra perspectiva, al que se apunta: un espectador objetivo.

La conformación modélica se realiza por medio de los supuestos que se manejan, las remisiones intertextuales que se realizan, las interpretaciones directas, los marcos o mundos de referencia, etcétera. [...] La imagen de destinatario que se propone a través de las interpretaciones y los juegos intertextuales remiten a unos saberes determinados. (Farré, 1999, p.26)

En este sentido, el destinatario ideal de Loki no puede “partir de cero”. Debe haber visto películas anteriores de Marvel, conocer los personajes, ser fanático de los cómics, para así interpretar y reconocer las diferentes capas de lectura. La función de esta primera temporada, podemos pensar, no es tanto promover la expectación por la segunda, sino la de otra cantidad de películas en producción que ya han anunciado su estreno: “La Fase 4 del Universo Marvel”. -Doctor Strange In The Multiverse of Madness (Raimi, 2022), con el Hechicero Supremo como el encargado de arreglar los desaguisados de Loki/Sylvi y de la vecina Wanda-Vision (Shakman, 2021) serie televisiva de la misma marca; Spider-man: No way home (Watts, 2021) que explora la manipulación de los eventos pasados y su repercusión futura; la serie animada What if? (Andrews, 2021) que retoma las líneas temporales alteradas presentadas en Loki, donde en cada episodio se formulan preguntas del tipo: qué pasaría si Tony Stark nunca hubiera sido secuestrado y llevado a la cueva donde ensambla el primer prototipo de Iron Man, o qué pasaría si la poción de supersoldado en lugar de Steve Roger hubiera sido probada en la Agente Carter-. Y aquí se pone en juego la cuestión transmediática como organizador narrativo.

Seguramente Marvel no ha creado estos recursos. “La imaginación literaria y cinematográfica desarrollaron estrategias narrativas de este tipo hace tiempo” (Carlón, 2016, p.71). Sin embargo, frente a la ficción literaria “la imagen produce una inmersión del sujeto espectador en el universo ficcional mucho más fuerte que la letra (Metz, 1977 citado por Carlón, 2016, p.71). Y en especial a donde queremos llegar, “estos discursos nos entregan sistemáticamente alteraciones del orden cronológico y juegos entre distintos universos diegéticos” (Carlón, 2016, p.71.), por lo tanto demandan necesariamente un sujeto espectador notablemente sofisticado “que disfruta con la entrada y salida permanente, en un mismo relato, [y de] discursos que además, lo desafían permanentemente a reconstruir el orden temporal” (ibíd.). Es entonces que este tipo de

series construye un sujeto espectador completamente diferente del clásico, uno que logra asir el complejo pacto, el contrato enunciativo acerca del estatuto diegético de lo que está viendo, un espectador con competencias. Se juegan, sin duda simultáneamente, “instrucciones de uso o principios reguladores, que crean un sistema de expectativas y un contrato tácito” (Farré, 2001, p.30).

En cuanto a lo que estos giros despiertan “los estudios de recepción muestran [...] dos actividades realizadas por la audiencia en el hogar, durante y posterior a la exhibición de los programas: comparación y discusión” (Fuenzalida, 2002, p.65). Aquí vamos a desmentir que con el streaming se hayan perdido algunas repercusiones de la televisión tradicional. Entre ellas, el llamado *efecto watercooler* que implicaría las conversaciones espontáneas, en el ascensor, el bar, la oficina, al día siguiente para comentar el curso del capítulo de la noche anterior. La sensación de comunidad por ser seguidor de una serie (Izquierdo, 2016). Asimismo, la experiencia de *Lost* (Abrams, 2004) ya nos había enseñado algo sobre el fenómeno de la proliferación de foros extravagantes, conspirativos y que aventuran finales posibles. Sin embargo, en el caso de *Loki* como la escritura y la producción no estuvieron solapadas con su emisión, nada de esto influyó en el desarrollo de tramas ni personajes, ya que como dijimos, *Loki* es un engranaje bien aceitado dentro de una maquinaria mayor.

Todo sigue tratándose de captar al espectador. No importa el perfil, no importa la narrativa dilatada, condensada o capitular, no importa el género, la duración de los episodios, el día de estreno o la plataforma de visionado. Lo que importa es que ese contenido interese a cada quien de forma individual “y le empuje a mantener su suscripción un mes más” (Izquierdo, 2016), a continuar prendido a la pantalla ya sea de cine o de televisión: despertar el imperativo de aprehender la historia completa.

Reflexiones finales

Durante mucho tiempo, los teóricos de la comunicación, siguiendo –extrañamente– la misma orientación que los magnates de los medios, nos acostumbraron a encarar a la televisión como un medio populachero, “de masas” (en el peor sentido de la palabra), y de esa manera, nos impidieron prestar atención a un cierto número de experiencias poderosas, singulares y fundamentales para definir el estatuto de este medio en el panorama de la cultura del final del siglo. (Machado, 2000, p.241)

Afortunadamente, la mentalidad que condenaba a la televisión y rezaba que nunca se convertiría en un producto de vanguardia está cambiando. De a poco, la televisión parece estar saliendo de ese purgatorio “y pasa a ser encarada como un indiscutible hecho cultural de nuestra época” (Machado, 2000, p.245).

Creemos que Loki es representativa de los cambios y expansiones de los contornos de la televisión en una ola de “fusiones” (Baker, 1999), ya que desde su oferta narrativa establece un lazo explícito con los otros productos del Universo Marvel: películas de cine –anteriores y posteriores-, series animadas, etc. proponiendo una situación transmedia, dando cuenta de que la ficción cinematográfica, literaria y televisiva están amalgamando sus métodos y herramientas. En cuanto a su estructura, se ha ocupado de que cada capítulo termine con su “gancho” correspondiente, planteo que favorece que los fanáticos más entusiasmados arriesguen todo tipo de teorías por redes sociales.

En cuanto a las cuestiones formales, no podemos dejar de reconocer que logra prescindir de varias de las convenciones en cuanto a género, estatutos temporales y espaciales, entramados argumentales, etc., tal vez por tratarse de una ficción producida para una plataforma de streaming. O sea, al no haber cortes publicitarios, -entre otros factores-, no

corre el riesgo de expulsar al espectador fuera de la trama diegética y esto, de yapa, permitiría una evolución narrativa desplegando capas más densas de complejidad.

Y para finalizar una pregunta que podría ser el disparador de un próximo artículo: ¿podemos seguir hablando de serie televisiva en relación a este tipo de producto *rara avis* tan distinto en todo sentido de aquellas clásicas con las que crecimos? Posiblemente haya que buscar otras palabras para definir lo que está pasando con la televisión. Scolari propone *hipertelevisión* para esta nueva configuración del medio; Piscitelli, Ramonet, Missika se inclinan por *post-televisión*; Carlón, por su parte, *metatelevisión*; Verón se negaba explícitamente a utilizar cualquiera de estas proposiciones; *Neotelevisión* de Eco parece no alcanzar más (Scolari, 2008). Y sí, habrá que desarrollar nuevos conceptos. “Estamos entrando en una nueva fase de la evolución del medio pero no terminamos de ponernos de acuerdo sobre cómo llamarla” (Scolari, 2008, p.19).

Mientras tanto la televisión amplía sus fronteras y sus posibilidades, no deja de parir rarezas y excepciones.

Bibliografía

Baker, C. (1999). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós.

Bermúdez, N. (2009). Apuntes para una investigación de lo architextual en la contemporaneidad. De la literatura al cine. *Espacios de crítica y producción*, (42), pp.75-82.

Bettetini, G. y Fumagalli, G. (2001). *Lo que queda de los medios. Ideas para una ética de la comunicación*. Buenos Aires: La Crujía.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Carlón, M. (2016). *Después del fin. Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube*. Buenos Aires: La Crujía.

Casseti, F. ; Di Chio, F. (1997). *Análisis de la televisión Instrumentos métodos y prácticas de la investigación*. Barcelona: Paidós.

Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.

_____ (2004). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: DeBOLS!LLO.

Farré, M. (2001). *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires: La Crujía.

Fuenzalida, V. (2002). *Televisión abierta y audiencia en América Latina*. Buenos Aires: Norma.

González Requena, J. (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Gordillo, I. (1999). *Narrativa y televisión*. Sevilla: Mad.

Izquierdo, A. (2016). ¿El streaming está matando a la serie de televisión tal y como la conocemos? *Xataka*. Disponible en <https://www.xataka.com/cine-y-tv/el-streaming-esta-matando-a-la-serie-de-televisión-tal-y-como-la-conocemos> Fecha de consulta 31/07/2021

Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. San Pablo: São Paulo Senac.

Martín-Barbero, J. (2001). Televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la intervención. En Rincón, O. (comp.) *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Bogotá: Convenio Andres Bello.

Pratten, R. (2015). Getting Started with Transmedia Storytelling a practical guide for beginners. Disponible en <https://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/book-2-robert-pratten.pdf> Fecha de consulta: 28/08/2021

Scolari, C. (2008). This Is The End. Las interminables discusiones sobre el fin de la televisión en *La Trama de la Comunicación, Volumen 13*. UNR Editora.

Steimberg, O. (1998). *Proposiciones sobre el género. Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

Traversa, O. (1984). *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

Vilches, L. (1984). Play It Again, Sam. *Analisi* (9), pp.57-70.